

ну. Все говорящие персонажи собираются на катке наблюдать за катающимися конькобежцами. Начинает играть военный оркестр. Афиша в этом рассказе выполняет функцию экспозиции. Но функция афиши одновременно является и ложным ходом автора, организующим читательские сюжетные ожидания. Однако главная фабула связана с темой мороза и воспоминаниями о нем городского головы, губернатора, правящего архиерея. Эти воспоминания — встроены сюжеты, самостоятельные повествования, которые никак не могут быть отражены афишей. Интрига рассказа такова: состоятся события или нет, состоятся они или помешает мороз, в каком виде состоятся гулянья — так ли, как указано в афише? Рассказ строится на контрасте ожидания, заданного документом, и его отражении в реальном воплощении. Лабиринт текста для читателя предстает в виде двойного обмана: читателю заранее известно, что объявленные события не состоятся полностью — в противном случае отсутствие интриги в рассказе превратило бы его в жанр газетного репортажа. Однако два события, объявленные в афише, все же автором представлены — это каток и оркестр. Они становятся не столько местом действия, сколько зрелищем для персонажей из губернаторского павильона. Мастерский отход от заданного афишей плана повествования становится возможным благодаря введению нового отличного по характеру от «отборного общества» неумолкающего персонажа — городского головы купца Еремеева, речи которого и раскрывают главную тему рассказа.

Таким образом, художественное использование документа в литературе оборачивается созданием разнообразных семантических и синтагматических эффектов в поэтике текста, где документ может быть не только социально-бытовым референтом литературного концепта, сюжетным мотивом или символом, но и «отсутствующей структурой» смысла.

© Калганникова И. Ю.  
г. Омск

## **ХРОНОТОП КАК ЭЛЕМЕНТ МОДЕЛИРОВАНИЯ ЖАНРА (на материале беллетризованной биографии Б. К. Зайцева «Жуковский»)**

Литературное произведение обладает сложившейся на протяжении многовекового развития словесного искусства устойчивой художественной структурой, что обеспечивает его целостность как особого автономного образования. Художественная сторона произведения обусловлена его сюжетно-композиционной организацией, совокупностью приемов создания художественного образа, пространственно-временными параметрами, образительными средствами языка. Поэтика служит средством проявления содержания и формирует «вторую реальность» — мир художественного текста. Сюжет как смена событий, развитие действия отражает конфликт и проблематику произведения, раскрывает характеры персонажей. Подобную

роль играет композиция, которая имеет дополнительную нагрузку: выявляет авторское присутствие, его формирующую произведение творческую волю. Во многом аналогична функция приемов создания художественного образа. Портрет, психологический анализ, прямая и опосредованная характеристика персонажей или событий, соотнесение объекта изображения с окружающей средой, художественные детали — отбор, варьирование, характер использования этих приемов обнаруживают позицию автора, его отношение к изображаемому и при этом формируют образный строй произведения. Пространственно-временные параметры произведения (хронотоп) создают общее и локальное представление о мире, отраженном писателем. Изменения места и времени расширяют горизонты повествования, формируют персонажей, которые проявляют свойственные им особенности в контексте жизненного процесса, таким образом возникает эффект движения жизни. Изобразительные средства языка (тропы, лексический состав, синтаксические особенности) представляют собой словесное воплощение авторского замысла.

Поэтика и ее составляющие имеют индивидуальное преломление в каждом конкретном случае в зависимости от художественно-эстетической, стилевой манеры писателя, проблемно-тематического содержания произведения, жанра. В равной мере возможен и обратный процесс: основные категории поэтики определяют доминанту стилевой манеры писателя и его жанрового мышления. Так, в формировании специфики жанров документальной литературы особую роль играют пространственно-временные категории, поскольку в целом документальная проза ориентируется на воспроизведение минувших событий в их временной протяженности.

Попытаемся рассмотреть категорию хронотопа в рамках процесса жанрового моделирования, в аспекте формирования жанровой модели биографии. В качестве материала для исследования предлагаем наименее известный с точки зрения жанровой типологии текст документальной прозы Б. К. Зайцева, биографию «Жуковский». Именно в этом литературном материале отразилась необыкновенная широта жанрового мышления писателя.

В создании биографического письма Б. К. Зайцев менее всего придерживался принципа хроникально-исторического, более углубляя лирико-эпический аспект, вынося биографию «за скобки» описательного жанра, объективирующего повествования. Документализм в биографиях писателя («Жуковский», «Чехов», «Жизнь Тургенева») скорее играет прикладную роль, используется в качестве вспомогательного приема для реализации задач не столько исторической достоверности, сколько художественной истины. Надисторизм биографий Зайцева высвобождает творческую энергию обобщающего авторского слова, не только реконструирующего, сопоставляющего заново факты биографии исторического персонажа — хотя легендарный сюжет не теряет своей узнаваемости, — но и преобразующего, моделирующего канву жизни героя в оригинальном творческом ключе.

Реализации этой художественной задачи способствует не столько собственная произведениям Б. К. Зайцева поэтика переживания, «вчувствова-

ния», импрессионистическая эмоциональность (по определению А. Шиляевой), сколько особый, синтезирующий, можно сказать синэстезирующий, творческий метод писателя. В соответствии с этим методом подлинным объектом авторского анализа в биографии становится тонкий, интуитивно воспринимаемый предмет, требующий «запредельного» проникновения, — дух биографии, ее «реальнейшее реальное» (А. Белый). В этом смысле Зайцев-биограф предельно объективен, он предлагает образец своего рода метабиографии героя.

В формально-выразительном аспекте биографическая проза писателя представляет собой сложную многоуровневую структуру, для которой характерно пересечение разных повествовательных планов, пространственно-временных точек зрения, изобразительный полифонизм. Например, в известной биографии «Жуковский» Б. К. Зайцев «обрамляет» исторический материал (письма самого В. А. Жуковского, воспоминания его биографа Зейдлица) авторскими комментариями, наполненными оценочным психологизмом, многочисленными лирическими отступлениями или пейзажными зарисовками. Все это во многом дифференцирует биографическое повествование, сообщает ему драматическую многоплановость, освобождает от свойственного биографической прозе монументализма.

В результате биография известного писателя выстраивается не в едином монологическом ключе, в единстве повествовательного начала, а в диалоге, драматическом споре позиций, принадлежащих легендарному прошлому, и позиций, синтезирующих известные факты истории. Например: «Весной в Петербурге присутствовал на свадьбе ученика своего и воспитанника, цесаревича Александра. У обоих судьбы оказались сходны, — в Дюссельдорфе, в Дармштадте преломились внезапно их жизни»[1]. Из приведенного примера хорошо видно, что текст биографии складывается как минимум в двух планах. Назовем их условно «статический» (автор-хроникер) и «динамический» (автор-модератор, творчески перерабатывающий факты истории, создающий художественный образ биографии).

При работе с биографическим материалом Зайцев был далек от идеализации прошлого в свете этического абсолюта, примиряющего драматические коллизии подлинной биографии, поскольку создавал эмоциональный аналог документальной правды. В этом аспекте оригинальная поэтика биографической прозы Б. К. Зайцева близка уникальному опыту И. А. Бунина по созданию жанра феноменологического романа.

Особенностью поэтики бунинского феноменологического романа, по справедливому замечанию Ю. Мальцева, является творческая интерпретация феномена памяти: «Здесь память, как и у Пруста, очень трудный и напряженный процесс, поскольку она устраняет фиктивное, шаблонно установившееся у нас представление о прошлом и воссоздает его подлинный образ»; «Прошлое заново переживается в момент писания и потому в романе Бунина “Жизнь Арсеньева” находим не мертвое “повествовательное время” традиционных романов, а живое время повествователя, схваченное и зафиксированное во всей своей неотразимой непосредственности»[2].

Время в биографических романах Б. К. Зайцева, как и у И. А. Бунина, становится категорией относительной, подвижной, очень связанной с авторской рефлексией. Этой категории свойственна диахронность: наличие времени, о котором повествуется, и времени, когда повествуется (и частая переброска из одного времени в другое, нарушение временной последовательности), — иногда переходящая в треххронность.

Пример такой треххронности встречаем в романе-биографии Б. К. Зайцева «Жуковский». Это описание первых театральных опытов юного Жуковского-драматурга на сцене домашнего театра. Первоначально — исторический экскурс, воссоздающий общую культурную атмосферу того времени и особый дух просвещенных увлечений в доме Варвары Афанасьевны Юшковой, крестной Жуковского. Эта атмосфера воспроизведена глаголами прошедшего времени: читал, видел, подражал и т. д. Далее — сцена представления ранней пьесы Жуковского «Камилл, или Освобожденный Рим», разыгранная в лицах как непосредственное, сиюминутное действие, переданное глаголами в настоящем времени: «Девочки в белых рубашках, с шарфами, лентами изображают сенаторов в тогах. Сцена освещена церковными свечками, горят также плешечки из скорлупы грецких орехов с налитым туда воском...» Рядом назывных предложений («Занавес — простыня. Кулисы и декорации — мебель из других комнат») писатель создает ситуацию живого диалога с эпохой, ее дыхания, ее поэтического образа.

Далее в тексте главы — резюмирующий голос автора: «Все вышло не так, как ждали. Возможно, что исполнители не совсем поняли роли и сплосховали в игре» (гл. «Мишенское и Тула») (170–172). Эти три образа времени (биографического, лирического и времени рассказчика, здесь и сейчас создающего свой текст) на самом деле служат преодолению самого временного принципа, его обязательности в любом документальном повествовании. Они заведомо отменяют его, создавая ситуацию надысторическую: биография «единственного святого от литературы нашей» является достоянием не только легендарного прошлого, не только памятью культуры, но и ее настоящим, непреходящим символом.

Этой треххронностью даются не три момента времени, а «время раскрывается одно внутри другого до бесконечности, ибо совершенно очевидно, что воспоминание о воспоминании становится воспоминанием о воспоминании и т. д. Эта та самая ситуация, когда “реальное время” (время истории) оказывается лишь некоей “необязательной” последовательностью, а подлинным измерением времени является внутреннее восприятие, переживание момента в определенном состоянии, который, будучи воскрешаем памятью — повторяется» [2, с. 306].

Для художественного метода Б. К. Зайцева-биографа, создателя романа «Жуковский» свойственен прием, близкий творческой манере Бунина, который Ю. Мальцев называет «употребление будущего в прошлом» или «совершившееся будущее». Речь идет о таком времени, которое по отношению к рассказываемому моменту является будущим, а в отношении рассказывающего (в данном случае писателя-биографа) — прошедшим.

Такой временной феномен стоит за повествованием о годах учения Жуковского в университетском пансионе. Черты только начинающего формироваться поэтического дарования Жуковского видятся биографу в обобщающем свете уже сложившегося незаурядного таланта. Для «скромного мальчика» Жуковского Державин — это «некоторый Синай... Но это не его мир. Сам он иной закваски. Из другой породы душ. Державинско-екатеринское, век “орлов” и прямолинейного грандиоза отходил...» (179).

Свойственен Б. К. Зайцеву и другой, считающийся традиционно бунинским, прием — прием антиципаций: многозначных деталей, намекающих на долженствующее произойти и подготавливающих его. Так, общий пантеистско-мистический характер зрелой лирики Жуковского постепенно, в отдельных значимых деталях складывается уже в годы пансионерства: «Жуковский читал мистические толкования Христофора Христиана Штурма, одного из последователей Клопштока. Это — хвалебные гимны Творцу. Величие Бога в природе: гусеница, муравей, “обыденная муха”» (179). Так, юношеские увлечения — намек на более позднее, зрелое, уже сложившееся мировоззрение поэта. Очевидно, что используемый биографом прием антиципаций способствует преодолению временной условности, замкнутости документального повествования.

Говоря о концепте времени в документальной прозе Б. К. Зайцева, нельзя не указать на редкое умение писателя синтезировать воспоминания (см. наблюдения Ю. Мальцева о синтезе памяти в «Жизни Арсеньева» у Бунина). Именно созданием синтетического образа памяти можно объяснить употребление в одном контексте следующих разновременных грамматических конструкций. В качестве примера — отрывок из биографии «Жуковский», посвященный воспоминанию о дружбе поэта с братьями Тургеневыми: «Андрей *был* старше его (Жуковского. — *И. К.*), крепче, мужественнее, с характером кипучим, по складу, видимо, поэт. Александр мягче и сентиментальнее, раскидистей и беспорядочней. Андрей более центр кружка молодежи тогдашней, коновод, собственным путем *идуший*, других за собой *увлекающий*. Он *задает* тон, *утверждает* литературные вкусы...» (182).

Синтезирующим свойством, помимо употребления глагольных форм, обладают авторские вводные конструкции оценочного характера, например: «...был с характером кипучим, по складу, видимо, поэт». От достоверно воссозданных сцен дружбы Жуковского с Тургеневыми Б. К. Зайцев переходит к вневременному, всебытийному плану повествования (от конкретного образа — к синтезу): «Этот (Александр Тургенев. — *И. К.*) — на всю жизнь, сорок с лишним лет, до самой смерти переписка. *Плющ вокруг древа* — так вместе и прожили, с пансионских времен» (Там же).

Другие параллели с художественным методом мемуарной прозы И. А. Бунина возникают в документальной беллетристике Б. К. Зайцева при использовании приема, напоминающего бунинский «мифический аористон». Суть этого приема заключается в том, что синтезируемый образ прошлого прорывается конкретным воспоминанием, но эта конкретность момента скорее чувственно-воспринимаемая: она — зрительная, слуховая, осязаемая и т. д.,

но не только и не столько временная. Она, возможно, создана вне реального времени: «В городе вспыхнул пожар, при сильном ветре. По тем временам средства тушения были ничтожны — две-три бочки с водой да какая-нибудь кишка. Огонь *двигался*, остановить его не удалось. Он уже подбирался к церкви, под которой был сложен в подвалах порох, до трехсот пудов. “Порох надо убрать”, — заявила Екатерина Афанасьевна начальнику белевской полиции. “У меня нет людей”. — “Как нет людей? А арестанты в остроге?”» (196).

Еще один пример подобного рода: «Ему (Жуковскому. — *И. К.*) же удобнее было в Мишенском, из Мишенского он ходил пешком ежедневно за три версты в Белев на урок к Протасовым. Охотно *видишь* в весенние, летние дни романтическую фигуру в плаще, может быть, в шляпе широкополой, из-под которой кольцами *выются* кудри, шагающую среди тульских полей к скромному домику в Белеве — там ждет (т. е. обычно ждет. — *И. К.*) строгая маменька и две тоненьких девочки» (199).

Используя этот прием, Б. К. Зайцев добивается поразительного эффекта: вневременные образы обретают небывалую особую четкость и выпуклость, какое-то яркое и особое освещение и в то же время чувствуется их поэтичность и «налет вечности» на них. По верному замечанию Ю. Мальцева, «само вечное Бытие проявляется в укрупненном бывании» [2, с. 309].

Прием, обратный «мифическому аористону», можно условно обозначить как «конкретно-синтетическое изображение»: изображаемая картина не теряет своей наглядности, одновременно приобретая черты поэтического обобщения, выводящего на более широкий простор памяти временную конкретность. Грамматически этот прием, как правило, проявляется в экспрессивно окрашенных конструкциях: «Она (Маша Протасова. — *И. К.*) ушла, направилась к Оке, за город, где гуляла некогда с Жуковским. Подошла к самой воде. Солнце всходило, стадо паслось вблизи, кулички низко летали над песчаным берегом. Вот она вода, Ока, бывое! Будущего нет. Да и жизни нет, она близится к концу. “Я молилась за Жуковского, за мою Китти! О, скоро конец моей жизни — но это чувство доставит мне счастье и там...”» (272).

Без особого преувеличения можно отметить, что биографической прозе Б. К. Зайцева свойственен близкий И. А. Бунину-мемуаристу прием преодоления материи и времени, та же интенциональная логика, создающая новые собственные отношения вещей и событий и переводящая их в иной, более высокий телеологический порядок. При этом очень часто не сюжетно-временная последовательность служит основой этого порядка, а определенная деталь или образ (в биографии «Жуковский» это образ Светланы), обретая сильную эмоциональную окраску, оказывается связующим звеном между событиями совершенно далекими и ничем, кроме авторского восприятия, не связанными. Иначе как могли бы соединиться в едином художественном контексте религиозная высота («ризы неветшающие») поэмы «Светлана» Жуковского с ее романтическим строем, как ни через исторический прототип образа Светланы, — Сашу Протасову?

Оригинальный художественный строй биографического письма Б. К. Зайцева в значительной степени связан с принципом, который Ю. Мальцев в



свое время определил как «феноменологический». Формально этот принцип проявляется главным образом в описаниях, сопутствующих состоянию или действию персонажа, но не всегда, иногда и в авторских отступлениях этот принцип проявляется в полной мере. Например, «Что Маша была для него (Жуковского. — *И. К.*) ангелом, самоочевидно»; «Не без удивления узнаешь, что Жуковский, из Москвы уже возвратившийся, не только изготавил план муратовского дома, но и взялся наблюдать за постройкой»; «Он мечтал о любви, о женщине и семье — возвышенно и туманно»; «Это кажется неожиданным. Меланхолические певцы будто бы думают только о том, с каким веселием станут они умирать. *Оказывается*, не совсем так. Они строят и дома» (192); «Его не обижали, воспитывали и учили, *считалось*, что любят» (187).

В многочисленных «оказывается», «самоочевидно», «считалось» проявляется не столько авторская субъективность, сколько — по определению Ю. Мальцева — сама объективность «универсального субъекта».

Уже для ранних мемуарных очерков Б. К. Зайцева было характерно ведение повествования в объективно-безличном роде, в безличной манере, которую отличало употребление определенных конструкций, изобилующих такими лексемами, как «казалось», «какой-то», «как бы», «точно» и т. п. Позже принцип феноменологического повествования способствовал замене неопределенно-личных конструкций («иногда», «кое-где») более уверенными: «всегда», вместо «казалось» — «был». Например: «Борис Пильняк был рывеватый литератор, приходил *иногда* ко мне, в нем *всегда* чувствовалось пестрое, мутное» (430); «Он был ровно на девять лет, день в день, моложе меня, но ему *вообще был* свойственен дух молодости, открытости и прямодушия» (419); «Я его мало тогда еще знал, но ощущение чего-то легкого, светлого и простодушного сразу определилось и не ушло с годами, как ушло солнце и счастье юга» (410).

Многочисленное употребление в портретных описаниях «феноменологических» эпитетов, сообщающих образу необыкновенный объем и многоплановость (в осязательном, слуховом, колористическом планах), свидетельствует о настойчиво повторяемой художественной задаче, постепенно приобретающей очертания метода. Несомненно, что метод Б. К. Зайцева-мемуариста и биографа складывался именно в феноменологическом ключе: «А Есенин, дарование простодушное и пронзительное, но изломанное, тоже русский безудерж, тоже в конце концов нигилизм, — Есенин в петлю» (431).

Оригинальность «феноменологического» метода Б. К. Зайцева-биографа проявляется, помимо всего прочего, в тонком владении образным психологизмом, сводящим внутренние душевные процессы героя биографического повествования к единому надындивидуализированному процессу универсального субъекта. Например: «Уроки скучная вещь, но вот бывают же и не скучные. Эти белевские были такими именно» (199); «Она (тишина. — *И. К.*) настраивает на раздумья. Жуковский всегда к размышлениям был склонен, с годами философ в нем растет — позже в направлении религиозно-мистическом, сейчас преобладает натурфилософия».

Создателю беллетризованной биографии Жуковского удалось художественно запечатлеть смутный, неясный процесс внутреннего психологизма и рефлексии. Отрывочность, нестройность самого процесса воспоминания, фактически воспоминания о воспоминании, очень верно передается в форме дневниковых записей героя биографии, своего рода мимолетного дискурса.

При этом оригинальность творческой находки Б. К. Зайцева проявляется в том, что голос лирического субъекта, дискретный, нестройный, оказывается вписан в стройное, логически скомпонованное, сюжетно и композиционно законченное биографическое повествование. Эта особенность заставляет размышлять о биографическом романе Б. К. Зайцева как о сложном лироэпическом комплексе, где каждая составляющая имеет четко продуманную функцию.

Пример такой сложной лироэпической конструкции: «В Италию с Рейтерном он все-таки попал, уже весной 33-го года — это была первая его встреча с Италией. Пробыл два месяца очень хорошо, возвратился в Швейцарию и тут еще два месяца в полном мире и благоденствии прожил в Верне со всей семьей Рейтернов, которые становились ему *как бы* своими. «Наконец пришлось расставаться. Они улетели от меня, как светлые, райские тени»» (305).

Для творческого метода Б. К. Зайцева-биографа принципиальна эта вариативность лирических голосов, настолько, что трудно разобрать, когда лирический субъект наделен авторскими характеристиками, а когда — характеристиками персонажа биографии, ее героя. Этот прием как раз и сообщает повествованию необходимый полифонизм, динамику, трехмерность, сложную поэтическую структуру.

Итак, хронотоп биографического повествования Б. К. Зайцева разворачивается как минимум в двух планах: синхронном времени автора и диахронном времени истории (исторический диахронизм). Однако подобная градация представляется недостаточной, поскольку не учитывает еще один временной план, который условно можно назвать ахронным. Можно предположить, что ахронность связана, прежде всего, с житийным контекстом биографии писателя.

Об агиографических источниках документальной прозы писателя упоминали в свое время А. Шияева и О. А. Кашпур [3], правда, в своей аргументации они избегали прямых текстовых аналогий, основанных на определенных стилевых параллелях.

Между тем именно погружение в стилевой рисунок биографии показывает, как определенный тип жанрового мышления (агиографический) особым образом организует литературный материал, выстраивает иные перспективы смыслов.

Ранее нам удалось выяснить, что срез исторического повествования (историческая диахрония) четко основывается на документальном материале биографии, синхронное время автора связано с установкой феноменологических подходов к изображению (феноменологической точки зрения), с так



называемой временной перцепцией. Художественным задачам житийного жанра также должна соответствовать определенная повествовательная реальность.

Одной из художественных задач романизированных биографий Б. К. Зайцева, помимо прочих, является задача идеализации биографического образа, причем идеализации не в обобщенно-историческом, а в символическом смысле. В основе такой идеализации лежит метод абстрагирования, точно такой, какой хорошо известен агиографической литературе. Этот метод проявляется в ряде стиливых и стилистических приемов, образующих этикетную среду жития.

Житийный этикет предполагает особое отношение к автору, диспаритет авторского начала и художественного материала, переосмысление авторитета авторского слова. Для жития этот прием является не случайным, скорее намеренным, текстуально передается в известной фигуре «самоумаления», «самоуничижения» автора.

В биографиях Зайцева эта фигура, бесспорно, трансформируется во вводных конструкциях «будто», «возможно», «вероятно», «кто знает», «может быть»: «Может быть, частью плодотворно было и странное положение его в семье» (172); «...кое-какие следы предприятия этого сохранились» (173); «По словесному одеянию предвещает кое-что здесь Пушкина» (193).

Намеренное употребление Зайцевым приема «самоумаления» рассчитано на создание своего рода дистанции между повествующим и героем, что отвечает художественной задаче идеализации.

В действительности кажущаяся неустойчивость, зыбкость авторской позиции точно следует общим задачам абстрагирования при создании житийного образа: «Авторы стремятся избежать законченных определений и характеристик. Они подыскивают слова и образы, не удовлетворяясь найденным. Они без конца подчеркивают те или иные понятия и явления, привлекают к ним внимание, создают впечатление не выразимой словами глубины и таинственности явления, примата духовного начала над материальным» [4].

Автору жития, с одной стороны, важно показать неизменность духовной структуры героя (духовную «выпрямленность» натуры), с другой — сосредоточиться на точках роста (произрастания духа, оформления Лица в личности). В повествовании Зайцева о Жуковском уже найденные выразительные характеристики облика героя сочетаются с динамическими. Герой биографии «Жуковский» в мирской жизни — скиталец, странник (Зайцев неоднократно подчеркивает мотив странничества, странствия «по лицу земли» героя), так же прихотливо изменчивы его характеристики. Для жизни «внутренней», напротив, характерен постоянный рисунок: это ее «меланхолически-мечтательная линия» (191). В этом смысле духовная константа биографии Жуковского неизменна, ее символическим аналогом становится светносная сущность — Свет: «Свет всегда жил в Жуковском»; «Скромностью своей, смиренным приятием бытия, любовью к Богу и ближнему, всем отдаванием себя он растил этот свет» (337); «С юных лет он процвел в ней (Марии Рейтерн) обликом сверхземным. Лучше нет и не может быть. Отто-

го само имя его магично: довольно сказать “Жуковский” — и мрак уходит — с какою простотой: Лучшее в нем сияет...» (265).

Реминисценциями агиографического жанра в биографиях Зайцева можно считать использование традиционных сюжетных схем. Например, рассказ о трудном детстве святого: особое внимание агиограф уделяет трудностям, связанным с обучением грамоте, чтению (известно, что неудачи в учении подстерегали в детстве Жуковского), а также отсутствию духовного контакта с матерью (непонимание, встречаемое юным Жуковским со стороны его матери Елизаветы Дементьевны). В этом ряду можно упомянуть необыкновенное подвижничество святого — героя жития, своего рода схиму в миру (о Жуковском сказано: он был с миром и в то же время в отдалении от него), подвиг аскезы (для Жуковского — это сознательный отказ от сердечных радостей в пользу духовного роста). И пожалуй, самое главное: трудничество святого (в биографии Жуковского — это отношение к художественному дару как к «деланию»): «С окончанием “Одиссеи” в начале сознание завершенного дела. Радостный вздох, освобождение. Но потом беспокойство. Что будет дальше? Ибо так уж художник устроен, что ему вечно катить в гору тяжесть. Докатит до ровного места, некой площадки горы Чистилища, — радуется и отдыхает, груз сдан кому надо — и вот скоро тоскует уж и по новой тяжести: путь его — путь труда и подъема; доколе жив человек и дух его, так вот и будет ждать нового приложения» (334).

Таким образом, сюжет биографии Жуковского в контексте житийного жанра разворачивается как минимум в двух направлениях. Точный вектор этого развития лаконично определил Л. Успенский в работе «Смысл и содержание иконы»: «С одной стороны, человек может содействием благодати Духа восстановить свое богоподобие, изменять себя внутренним деланием, творить из себя живую икону Христову. Это то, что отцы называют “деятельной жизнью”. С другой стороны, человек может также для пользы других людей сообщать свое внутреннее освящение в образах: образах видимых и образах словесных: делом и словом сие воображаем» [5]. Очевидно, что и внутреннее делание, формирующее «внутренний» сюжет биографии «Жуковский», и делание в образах вдохновенного творчества (сюжет творческой жизни писателя) равным образом оформляют биографическое бытие героя.

Таким образом, Зайцев-биограф представил вниманию читателя решение оригинальной художественной задачи: через документализм и историзм биографии придать легенде (совершенному, образцовому повествованию «о единственном святом литературы нашей») реальные черты, «обытовить легенду». С другой стороны, ассоциативно опираясь на житийный контекст, создать идеальную биографию, фактически новый жанр, жанр-посредник между образцовостью жития и намеренным правдоподобием исторической биографии.

У такой своеобразной жанровой модели все ее составляющие компоненты: субъектно-объектная организация, сюжетно-композиционная организация и хронотоп, — должны обладать специфическими свойствами. Действительно, хронотоп созданного писателем оригинального жанра представ-

ляется невероятно объемным, синтезирующим несколько измерительных, координирующих художественное время и пространство, систем. Причем, как об этом говорилось ранее, все они существуют одновременно, дополняя друг друга, осложняя картину художественной действительности.

Построим условную внутреннюю классификацию хронотопа биографии «Жуковский».

Итак, первую, наиболее привычную для нас форму измерения, можно условно обозначить как *линейную*. Отсчет условных годовых циклов ведется в данном случае от какого-то момента в историческом прошлом (например, год основания Рима, год первой Олимпиады, год Хиджры у мусульман и т. п.). Линейное время исходит из представления о необратимости происходящих событий и предполагает определенный арифметический счет: лет, дней, недель и т. д.

Более древним признается *циклический* счет времени, который учитывает не временную необратимость, а временную повторяемость: повторяются суточный, месячный, годовой циклы; на Востоке, например, появляются 12-летний и 60-летний циклы и т. д. Вполне вероятно, что с представлением о цикличности связано и само русское слово «время» — этимологически однокоренное со словами «вертеть» и «веретено».

Циклический тип временной организации биографических романов писателя, как нам кажется, проявляет себя в агиографических реминисценциях. Тот феномен летоисчисления, который в древнерусских житиях и летописях назывался «коло житейское» (коло — коловращение — то же веретено), находит подтверждение в композиционной, стилевой, сюжетной организации биографии «Жуковский». К примеру, свой рассказ «о единственном святом литературы русской» Зайцев открывает традиционным для русской агиографии зачином: «Но вот 29 января 1783 г. явился на свет Божий мальчик» (167). Завершает его соответственно: «Он исповедался, причастился с детьми вместе и совсем успокоился — началось торжественное, во все высшем духе жизни его умирание — переход — усение. Уходил в том же таинственном благообразии... как и сам жил. Именно он отчаливал. Перед рассветом 12-го скончался» (340).

Выстраивая внутренний сюжет биографии Жуковского, несмотря на все перипетии биографии внешней, Зайцев неизменно проводит единственную тему, подчиняя все возможные вариации сложения прихотливого узора судьбы героя, одной единственной логике: «Жуковский... жил без помехи. Внутренняя его тема всегда была: слава Творцу, жизнь приемлю смиренно, всему покоряюсь, ибо везде Промысел. Горести, тягости — все ничего: “Терпением вашим спасайте души ваши”» (341). В результате циклический хронотоп биографического романа «Жуковский» строится в логике поэтики художественного времени древнерусской литературы: «С одной стороны, время произведения может быть “закрытым”, замкнутым в себе, совершающимся только в пределах сюжета, не связанным с событиями, совершающимися вне пределов произведения, с временем историческим. С другой стороны, время произведения может быть “открытым”, включенным в более широ-

кий поток времени, развивающийся на фоне точно определенной исторической эпохи. “Открытое” время произведения, не исключающего четкой рамы, отграничивающей его от действительности, предполагает наличие других событий, совершающихся одновременно за пределами произведения, его сюжета» [4, с. 238].

Но в человеческом сознании существует и еще более древний способ осознания и отсчета времени — *дискретный*. Время в этом случае понимается не только как длительность бытия, но и как последовательность существования, продолжение случаев и событий — естественно, имеются в виду случаи и события конкретной человеческой жизни. Особенности дискретного отсчета времени очень точно передал Л. Н. Гумилев: «...здесь время рассматривается как колебательное движение, а определенные отрезки группируются в зависимости от насыщенности событиями. Создаются большие “участки” времени, имеющие свои начала и концы. Китайцы называли это одним легким словом — “превратность”. Каждая “превратность” происходит в тот или иной час исторического времени и, начавшись, неизбежно кончается, сменяясь другой “превратностью”. Вот такое-то ощущение дискретности (прерывности) времени помогает излагать и понимать течение исторических событий, их связи и последовательности» [6].

Дискретность временного исчисления предполагает и дискретность художественного сознания. В тексте биографии «Жуковский» такая дискретность проявляется в иной, не документальной, логике развития сюжета. Когда линия судьбы героя (в линейном временном измерении) плотнее и четче вычерчивается не в последовательном изложении фактов его биографии, а в его лирической истории, душевных коллизиях, в том, что мы называем эмоциональным аналогом биографии. Тогда возникают в тексте романа многочисленные выдержки из дневниковых записей, переписки героя биографии с современниками — многочисленные отступления от единой сюжетной канвы.

Парадокс «художественного времени» заключается в том, что оно воплощает все принятые системы отсчета в их нераздельности — как нераздельно существует в нашем бытии *единое абсолютное время*. Действительно, применение каждой из форм времяисчисления («линейной», «циклической» или «дискретной») требует определенной абстрагированности от реальности человеческого бытия. Художественный историзм отвергает эту необходимую житейскую абстракцию и представляет в качестве «второй реальности» именно абсолютное время — вне зависимости от того, каким способом оно исчисляется.

Биографический роман Зайцева также является примером именно такого целостного осознания абсолютного времени. Поэтому если при исследовании особенностей хронотопа биографии сосредоточиться только на «линейном» измерении, можно получить представление не о действительной внутренней хронологии, а лишь о собрании неких условных «линейных» дат, которые, как выяснилось, в целом могут и не соответствовать последовательности существования романного бытия.

Биография «Жуковский» убедительно демонстрируют полифункциональность времени в художественно-биографической прозе Б. К. Зайцева: сложность его концептуального содержания и то, как его синтетическая природа влияет на формирование синтетической поэтики жанра.

#### Примечания

1. *Зайцев Б. К.* Жуковский // Собр. соч. М., 1993. Т. 3. С. 251. Далее ссылки на это издание помещаются в тексте в круглых скобках с указанием номеров страниц.
2. *Мальцев Ю.* Бунин. Франкфурт н/М; Москва, 1994. С. 305.
3. *Шиляева А.* Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. Нью-Йорк, 1971; *Каптур О. А.* Жанр литературного портрета в творчестве Б. К. Зайцева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995.
4. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 130.
5. *Успенский Л.* Богословие иконы. М., 1989. С. 129.
6. *Гумилев Л. Н.* От Руси до России: Очерки этнической истории. СПб., 1992. С. 17–18.

© Каменецкая Т. Я.  
г. Екатеринбург

### СПЕЦИФИКА МАЛЫХ ЖАНРОВЫХ ФОРМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. А. БУНИНА 1910-х гг.

Жанры многих произведений Бунина едва ли соответствуют уже сложившимся в литературоведении определениям. Об этом писали многие исследователи, в частности Ю. Мальцев, М. Штерн, И. П. Вантенков и др. [1]. Будучи одновременно прозаиком и поэтом, автор создает синкретичные структуры, совмещающие в себе эпическое и лирическое начала. В бунинских произведениях, как отмечает М. С. Штерн, «в рамках одного целого контаминируются различные жанры»; Бунин создает «лирико-повествовательные миниатюры, тяготеющие к монументально обобщенному отображению жизни» [2].

В данной работе мы ограничиваемся исследованием именно малых жанровых форм в произведениях Бунина, сосредоточившись на определении в них основных способов организации повествования. Исходя из традиционных формулировок рассказа, очерка, новеллы и др. [3], мы стремимся понять, на каком уровне происходит трансформация жанров, их пересечение и возможный синтез.

Бунин ищет новые жанры, и это проявляется как в ранних его произведениях, так и более поздних. Пожалуй, наименее исследованный в этом отношении период творчества писателя — начало 1910-х гг., когда повествование в произведениях Бунина становится более сюжетным, объективным: лирическое начало уходит в подтекст, усиливается зона персонажей (см. работы И. П. Вантенкова, Ю. Мальцева, Л. В. Никулина [4]). Основные темы произведений этого времени — Восток и русская деревня. Это обуславливает широту *пространственного охвата* — от Сахары до русской